MISA EN COMPOSTELA

ANA MARISCAL, 1954

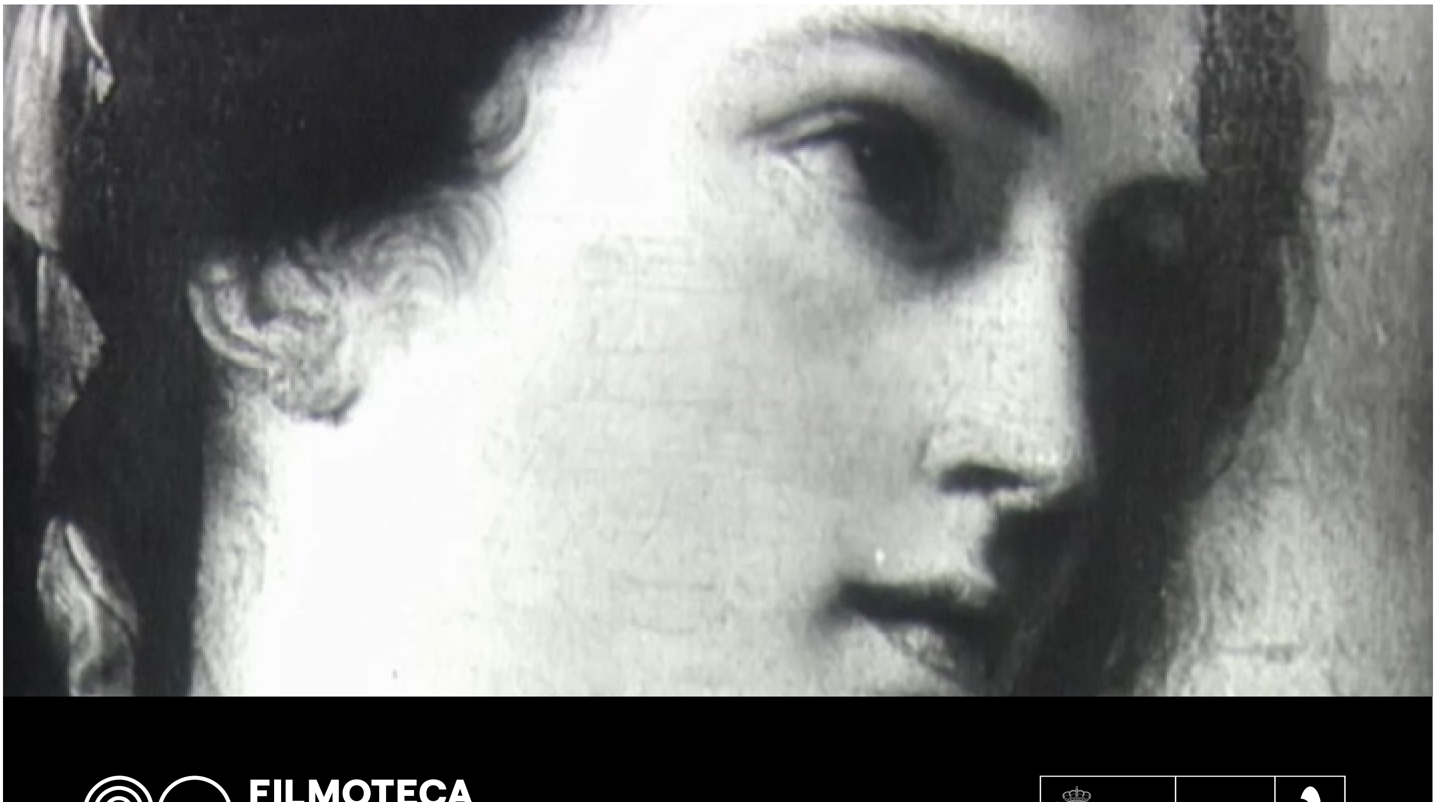
CRISTO

MARGARITA ALEXANDRE Y
RAFAEL MARÍA TORRECILLA, 1954

DEL **1** DE **OCTUBRE** AL
1 DE **NOVIEMBRE** 2023 A LAS **12:00 H**

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER PELÍCULA



FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

MISA EN COMPOSTELA (ANA MARISCAL, 1954)
+ CRISTO (MARGARITA ALEXANDRE Y RAFAEL MARÍA TORRECILLA, 1954)

DISPONIBLE ONLINE
DEL **1** DE **OCTUBRE** AL **1** DE **NOVIEMBRE** 2023 A LAS **12:00 H**

VER AHORA

El "Mes del archivo" llega también a nuestro canal online de "Flores en la sombra" con este programa doble dedicado a Ana Mariscal y Margarita Alexandre, las dos únicas cineastas con una carrera prolongada durante las primeras décadas del franquismo y que este año hemos homenajeado en Filmoteca Española con motivo del centenario de su nacimiento. Empezamos con *Misa en Compostela*, un cortometraje que se sumerge en Santiago de Compostela de la mano de varios de sus habitantes, siempre acompañados por el lirismo de la voz de Ana Mariscal. Por último, el largometraje *Cristo* recorre la historia de Jesús de Nazaret a través del rico patrimonio pictórico español, con obras de El Greco, Velázquez, Tiziano, Murillo o Rubens por las que la cámara de Juan Mariné se desliza de forma expresiva. Tratándose de dos autoras, en muchos aspectos, muy diferentes, este programa doble permite comprobar cómo ambas se acercan a lo religioso, lo artístico y lo social, marcadas además por las imposiciones creativas propias de la dictadura franquista.

LA SESIÓN INCLUYE:
- **_MISA EN COMPOSTELA_** (ANA MARISCAL, 1954)
- **_CRISTO_** (MARGARITA ALEXANDRE Y RAFAEL MARÍA TORRECILLA, 1954)

Margarita Alexandre

MISA EN COMPOSTELA, UNA LITURGIA PROFANA

SONIA GARCÍA LÓPEZ
INVESTIGADORA Y PROFESORA DE LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Ana Mariscal en _Misa en Compostela_

Misa en Compostela es un cortometraje documental de Ana Mariscal poco conocido y escasamente visto en las pantallas españolas después de su estreno en 1954. La proyección que tuvo lugar en el cine Doré el 4 de julio de 2023, con motivo del ciclo dedicado por Filmoteca Española a la cineasta por su centenario (1921-2021) tuvo el carácter de una revelación para buena parte del público, del que formaba parte quien escribe estas líneas. Con esta película Mariscal incursionó en el documental, una forma cinematográfica por la que se sentía enormemente atraída; forma que, pese a no haber transitado después de realizar esta pieza, impregna sus mejores trabajos como directora, que son también aquellos en los que ella más se involucró: *Segundo López, aventurero urbano* (1952), *Con la vida hicieron fuego* (1957) y *El camino* (1964). Visto con casi setenta años de perspectiva desde que fue realizado, este espléndido documental merece sin duda una atenta consideración. *Misa en Compostela* no solo condensa muchas de las claves presentes en la filmografía de Ana Mariscal, sino que también constituye un trabajo sumamente innovador en el contexto de su época.

Aquella tarde en el Doré me llamó particularmente la atención la modernidad que trasluce en el documental desde los primeros instantes, en los que Ana Mariscal se muestra ante la cámara con pelo corto, hablando en primera persona y escribiendo una dedicatoria de su puño y letra como agradecimiento a los apoyos recibidos. El tono lírico del comentario interpretado por

ella misma, los contrastes lumínicos, el volumen y la perspectiva que destila la composición de los encuadres a cargo de Valentín Javier y la centralidad de un personaje tan auténtico como entrañable, O padriño, redundan en la radical modernidad de este trabajo. No debe llamar a engaño el título de la película, como ya ocurriera con motivo de su estreno en el Festival Internacional de Cinema do Brasil en 1954. Según le relató Ana Mariscal[1] a la investigadora Laurence Karoubi, al inicio de la proyección la cineasta notó una alteración en el sonido que impedía escuchar la locución de la narración. Cuando fue a cabina para preguntar por el motivo de aquella anomalía recibió la sorprendente respuesta de que, como el documental se titulaba *Misa en Compostela* y era español, la organización del Festival temió que fuera una propaganda católica y le habían ordenado al proyeccionista que la pasara más rápido para que no se entendiera mucho lo que decía. La referencia a la liturgia cristiana en el título, así como la ferviente espiritualidad de Ana Mariscal y la adhesión de la cineasta al régimen franquista sin duda contribuyeron (durante la dictadura y, sobre todo, después de ella) a la formación de prejuicios sobre este film prácticamente desconocido que, como percibió Steve Marsh, es más interesante de lo que pueda parecer[2].

“EN PALABRAS DE LA PROPIA ANA MARISCAL, *MISA EN COMPOSTELA* ES UN DOCUMENTAL SOBRE LA CIUDAD DE SANTIAGO Y LA MISA EL MOTIVO PARA MOSTRARLA"

En palabras de la propia Mariscal, “*Misa en Compostela* es un documental sobre la ciudad de Santiago y la misa el motivo para mostrarla”. Desde el mismo título esta es, en efecto, la que motiva el film, realizado, preciso es recordarlo, al calor de las actividades promovidas por la iglesia con motivo del Año Santo Compostelano de 1954. Pero la misa dista de ser un elemento central del mismo. Sus protagonistas son los seres vivos y los objetos inertes que transitan y conforman los alrededores y las calles de Santiago: el peregrino, el pequeño monaguillo, el estudiante; pero también el amanecer, las piedras, las casas bajo el cielo gris, los soportales, la lluvia invisible. Todos ellos componen los elementos de una liturgia profana que oficia Ana Mariscal con su voz y mediante la orquestación de los distintos componentes del lenguaje cinematográfico. A través del lirismo del comentario, de la tonalidad emocional que introduce la música y de los movimientos y los matices de la imagen se nos invita a participar en un ritual que rinde culto a la historia, la cultura, la espiritualidad y el cosmopolitismo –latente en la vida estudiantil– que impregna la ciudad gallega. La narración se estructura a partir de la temporalidad natural que impone el ciclo diurno, que se inicia con el amanecer y termina cuando cae la noche, y de los límites espaciales que impone la ciudad de Santiago de Compostela, “desde el corazón del mar al corazón de su basílica”. Pero son los personajes que se mueven en el tiempo y el espacio quienes dotan de dinamismo al relato, inspirado en un paseo nocturno que Ana Mariscal dio por la Quintana, el Obradoiro y la calle de la Troya a lo largo de toda una noche, entre la una y las siete de

Fotograma de *Misa en Compostela*

la mañana. Así, nuestro viaje se inicia junto al peregrino que llega a la ciudad al son de una muñeira para venerar al santo patrón, pero el montaje –bajo las diestras manos de dos grandes especialistas de la época, Sara Ontañón y Mercedes Alonso– pronto introduce un salto que nos lleva hasta O padriño, en el momento en que despierta y se apresta para dirigirse a la catedral y oficiar como monaguillo. Más que las connotaciones religiosas de esta figura llaman la atención su expresión infantil y asombrada, la humildad de su habitación y sus ademanes de hombre mayor, graciosos en su pequeñez. Será este personaje encarnado por Alfonso Blanco –un niño de la barriada humilde de Santiago que no contaba con experiencia profesional– quien dote de continuidad a la casi imperceptible evolución narrativa del documental al encontrarse con el peregrino en la catedral y más tarde guiarnos hasta el estudiante, con el que concluye el recorrido por la ciudad compostelana.

En un documental que deslumbra por la espontaneidad y la frescura de los personajes que lo pueblan y por el lirismo que se imprime a los espacios con el concurso de la imagen, la música y la voz, es fácil perder de vista el modo en que estos elementos se ponen al servicio de la narración y de la creación de emociones en los interiores. Especialmente reseñable es, en este sentido, la escena que se desarrolla en el segmento central de la película, cuando la cámara se detiene en los bajorrelieves de la catedral de Santiago de Compostela que representan los episodios del Evangelio en los que Jesús de Galilea convoca a los doce apóstoles, entre los que se encuentra Santiago. En la mejor tradición del documental de arte de la época, practicado por Luciano Emmer en Italia, Alain Renais en Francia y Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla en España, la cámara se detiene sobre las pequeñas figuras mientras la voz les da vida a través del relato sobre el apóstol Santiago, “animando”' cinematográficamente las

[1] A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Ana Mariscal recogidas en este texto han sido tomadas de documentos pertenecientes al archivo personal de su hijo, David García Rodríguez, a quien agradezco la apertura de su archivo y su gran generosidad.
[2] ‘Ana Mariscal: Signature, Event, Context’, en Julián Daniel Gutierrez-Albilla y Parvati Nair (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, practice and difference*, Londres: Manchester University Press, 2015.

MISA EN COMPOSTELA, UNA LITURGIA PROFANA

figuras estáticas y, de este modo, estableciendo un productivo diálogo entre el cine y la escultura.

Prueba de que *Misa en Compostela* va más allá de la liturgia religiosa es que, pasados dos tercios de metraje, la misa termina en la catedral y la cámara nos devuelve al bullicio de las calles de la ciudad, donde O padriño se enciende un cigarro con ese estudiante que "tal vez no sea de Santiago" pero que forma una comunidad, nos dice la voz, con "estudiantes nacidos en distintos lugares, pero hermanados por el paisaje secular de los claustros". Para la productora Dom-Bosco, que Ana Mariscal había creado un año antes junto a Valentín Javier, este cortometraje ofrecía la oportunidad de recuperarse en parte del descalabro financiero que supuso *Segundo López, aventurero urbano* después de que le asignaran la Tercera categoría y una calificación "para mayores de 16 años", desterrándola así prácticamente de los cines comerciales. Como ha relatado Victoria Fonseca, fue, precisamente, durante una intensa gira promocional de *Segundo López* por el norte de España cuando surgió la idea de realizar "un documental, el desfile de rincones artísticos, los más escogidos de Santiago, pero sin la mayor ambición[3]". *Misa en Compostela* fue autorizada para todos los públicos y recibió la calificación administrativa de Interés Nacional, lo que supuso un importante reembolso de la inversión realizada y la exhibición, como película de complemento, en cines de primera categoría y en las mejores fechas del año. Asimismo, tuvo una circulación internacional, notablemente en América Latina, donde fue proyectada tanto en el mencionado Festival Internacional de Cinema do Brasil como en el I Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en Argentina. Fue, quizá, la única de las películas más personales de Ana Mariscal que no sufrió el zarpazo de la censura. Pero, esa, es otra historia.

[3] Victoria Fonseca, *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*. Madrid: EGEDA, 2002, p. 90.

FICHA TÉCNICA

MISA EN COMPOSTELA

AÑO: **1954**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **ANA MARISCAL**
GUION: **ANA MARISCAL**
PRODUCCIÓN: **BOSCO FILMS Y CIFESA**
INTÉRPRETES: **ALFONSO BLANCO, MANUEL TROITIÑO, JOSÉ LUIS DESIRÉ, MANUEL SEOANE**
DURACIÓN: **22 MINUTOS**

Recuperamos a continuación un extracto del libro *El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (Tecmerin, 2016), que recoge la larga entrevista que la investigadora Sonia García López hizo a Margarita Alexandre, cineasta y codirectora de *Cristo*.

¿Cómo conociste a Rafael Torrecilla?

Conocí a Rafael en el ambiente del cine, rodando *Puebla de las mujeres* [Antonio del Amo, 1952]. Cuando empezamos, él era ayudante de dirección y yo *script*. Después ya fue mi compañero eternamente. Tuve una relación de muchos años con Rafa. Yo estaba casada pero, en fin, apareció este hombre en mi vida y nos pusimos a hacer películas.

Háblame un poco más de él.

Rafa era hijo de un catedrático de Derecho Canónico, es decir, padre religioso a tope. Se llamaba como él, Rafael María Torrecilla. Como eran tan católicos, siempre ponían el "María" delante. En Valladolid, la ciudad natal del padre, hay una calle que lleva su nombre. Rafa me contaba que su padre siempre llevaba un crucifijo bastante grande en el bolsillo y cuando, por la calle, se cruzaba con una mujer hermosa, lo agarraba con fuerza para resistir la tentación de mirarla. Tremendo, ¿no? Rafa nació en Madrid, pero pasó la guerra en el País Vasco y estudió en un colegio de sacerdotes en Tolosa, así que tenía una cultura religiosa mucho más amplia que yo. Después estudió la carrera de Derecho en Deusto, aunque decidió no especializarse en Derecho Canónico, como había hecho su padre. Era un hombre con una memoria excepcional. Cuando íbamos por la calle o entrábamos en un sitio, Rafa, que sabía que yo iba a conocer las caras

Fotograma de *Cristo*

EXTRACTO DEL LIBRO *EL CUERPO Y LA VOZ DE MARGARITA ALEXANDRE* (TECMERIN, 2016)

pero no los nombres, tenía la costumbre de saludar siempre diciendo el nombre: "Hola, Fulano, hola, tal". Para que yo agarrara la onda, ¿comprendes?

Siendo tan católico el padre de Rafa, ¿cómo se tomó la relación de su hijo contigo?

Bueno, cuando nos conocimos, el padre de Rafa había fallecido ya. Ahora, la madre estaba horrorizada. Ella quería que su hijo querido formara una familia. Que tuviera relaciones con una señora casada, como lo era yo... figúrate tú qué escándalo.

"*CRISTO* FUE NUESTRA PRIMERA PELÍCULA. PRETENDÍAMOS HACER UNA PELÍCULA PURAMENTE ARTÍSTICA, UN DOCUMENTAL DE ARTE, PERO QUE TUVIERA MOVIEMIENTO"

Tengo entendido que, en el tándem que formaste con Rafael, él se ocupaba más de la producción ejecutiva y tú de la parte de dirección, del aspecto creativo...

Nos repartíamos todo el trabajo entre los dos. Rafa prefería la parte técnica y organizativa a, por ejemplo, el montaje o la dirección de actores. Se ocupaba sobre todo de la parte ejecutiva, pero los dos fuimos productores y directores al alimón de todas nuestras películas.

¿Cómo fundáis vuestra productora?

Muchos directores españoles que habían trabajado en el lado republicano durante la guerra tenían su productora al margen de las grandes. En aquellos años, para poder dirigir cine, sobre todo el tipo de cine que queríamos hacer los jóvenes, había que montar una productora. Era necesario cuando uno comenzaba a trabajar, si no, no te contrataba nadie. Hablo de los kamikazes como nosotros. Luego había un Cesáreo González, que era amigo íntimo de Franco y todo eso le importaba un bledo. Sabía que las películas le iban a dar dinero en taquilla. Por eso nosotros montamos nuestra propia productora, igual que hicieron otros directores. Al principio se llamó Altamira, y luego la inscribimos como Nervión Films por la ría de Nervión... por la querencia que Rafa tenía por el País Vasco. Pero para mí no tenía ninguna importancia.

Produjisteis todas vuestras películas y algunas más...

Nosotros nunca fuimos otra cosa que productores heroicos, vivíamos a golpe de letras. Pero te digo eso de casi todos los que hacían películas en aquella época. Con el contrato que te daba la productora, o a lo mejor te adelantaba alguna letra que tú podías descontar después, ibas a un banco o a un privado y te adelantaban dinero con la garantía de ese contrato de la distribución. Era todo así, un lío. Hablo del cine que se hacía en España en los primerísimos años 40 porque, lógicamente, cuando ya llegan los cuarenta y pico, cincuenta, ya empieza a ordenarse un poco el caos de la posguerra y ahí empieza a funcionar un poco, ya, la cordura administrativa.

¿En qué sentido?

Las distribuidoras empiezan a tener otro criterio, no tan bestial, ¿no?, y a solicitar solo el permiso de rodaje. Sobre todo porque varios directores empiezan a hacer un cine muy comercial, el niño que canta y cosas de esas. O las películas que hacía Cesáreo [González], con su relación amor-odio con Franco (tenía unas relaciones así, así... o por lo menos, eso decían). Y entonces se empieza a hacer unas películas... un poco más coherentes. Y también surge algún director kamikaze que hace muy buenas películas, pero de forma individual.

[...]

Vayamos a vuestro debut como directores y productores. ¿Cómo surge *Cristo*?

Esa fue nuestra primera película, y es una película que yo estimo mucho. No por el tema religioso, que respeto, aunque no soy creyente. Pretendíamos hacer una película puramente artística, un documental de arte, pero que tuviera movimiento, que no fuese una cosa estática. A mí me gusta mucho la pintura y la música y queríamos basarnos exclusivamente en obras que formasen parte del patrimonio español. Nuestra idea era hacer un largometraje, así que necesitábamos que hubiera mucho material. Y tuvimos la gran suerte de encontrar, gracias a Juan Mariné[1], el Instituto Amatller de Arte Hispánico, que nos facilitó la localización de obras de arte en pinacotecas y colecciones privadas de toda España. Fue un trabajo inmenso, y en aquella época no era fácil localizar todas aquellas pinturas. Elegimos el tema de la vida de Cristo porque había una abundancia de obras sobre esta temática. Al fin y al cabo, muchos pintores han trabajado sobre la vida de Cristo desde el Renacimiento, cuando la corte y la iglesia encargaban las obras. Es una película curiosa, a pesar de que en España en aquel momento las cosas de arte no eran muy apreciadas.

En cualquier caso, era muy novedosa, en aquella época, la idea de contar una historia a través de pinturas que parecen hablar por sí mismas...

[1] Juan Mariné Bruguera (Barcelona, 1920). Director de fotografía con más de 100 películas a sus espaldas entre 1942 y 1990. Durante la guerra civil española trabajó como operador de cámara en la realización de reportajes documentales y fue el director de fotografía de *Cristo* y *La gata*.

Fotograma de *Cristo*

MISA EN COMPOSTELA (ANA MARISCAL, 1954)
+ CRISTO (MARGARITA ALEXANDRE Y RAFAEL MARÍA TORRECILLA, 1954)

DISPONIBLE ONLINE
DEL **1** DE **OCTUBRE** AL **1** DE **NOVIEMBRE** 2023 A LAS **12:00 H**

VER AHORA

EXTRACTO DEL LIBRO *EL CUERPO Y LA VOZ DE MARGARITA ALEXANDRE* (TECMERIN, 2016)

Nosotros queríamos que las pinturas fueran los personajes, que contaran la historia por sí mismas. Y tuvimos la suerte de obtener, gracias, una vez más, a la ayuda del Institut Amatller, reproducciones fotográficas de gran calidad para la filmación, de la que se ocupó el propio Juan [Mariné]. Gracias a una truca especial, que él mismo diseñó, hizo un gran trabajo creando profundidad dramática mediante el desplazamiento de la cámara sobre la superficie de los cuadros.

La película fue rodada en blanco y negro. ¿Esta decisión respondía a motivos técnicos o más bien de presupuesto?

Bueno, no se podía hacer en color. Hoy en día la técnica ha cambiado completamente, pero en el laboratorio la película pasaba por unos líquidos y siempre tenías que optar por un tono unitario. Los directores de fotografía elegían una tonalidad que funcionase. Y no podías poner un Greco al lado de un Murillo, o un Ribalta con un Goya, porque tendrías que estar cambiando los líquidos en cada fotograma, cosa que no era posible. Pero creo que, incluso en blanco y negro, la película tiene cosas fantásticas como el movimiento, que hace que los cuadros realmente hablen, y una música hermosísima.

Margarita Alexandre

Casi se podría decir que formasteis un trío profesional tú y Rafael con Juan Marine. Además de firmar la fotografía de *Cristo*, también estuvo en *La gata*, vuestra tercera película.

Juan es un fenómeno. Su historia es fantástica: de limpia, de fatigosa, de calidad humana... Y él es una historia viva del cine español, la más interesante que nadie puede narrar. Lo de Juan es extraordinario. Es como un pequeño *Larousse*, ¿comprendes? Fantástico. Me encanta. Y es muy amigo mío, fíjate, además de hacer *Cristo* y *La gata* con nosotros, luego también fue a Cuba porque le llamamos cuando estábamos allí.

Para el guion adaptasteis el libro *La vida de Cristo*, de fray Justo Pérez de Urbel, que, con el tiempo, sería el primer abad del Valle de los Caídos. ¿Cómo llegáis hasta él?

A través de Rafa. Como te decía, él había estudiado en Deusto y tenía una gran cultura en materia religiosa. Encontró ese libro titulado *La vida de Cristo* [1941], que estaba escrito con gran sencillez y nos proporcionaba la base para trazar un recorrido a través de todas las pinturas, que eran los verdaderos personajes de la película. A mí lo que me interesaba era la cuestión artística, y no tanto la historia religiosa. Después supe quién era fray Justo y me llevé una sorpresa mayúscula al saber que terminó siendo el primer prior del Valle de los Caídos. Era un cura intrigante cuya historia con Franco no se entendía.

¿Fue él quien propicio que Franco os recibiera en una audiencia?

Al parecer, él tenía una relación muy, muy extraña, de amor-odio con Franco. Un día, cuando aún no se había estrenado la película, fray Justo envió a El Pardo una copia y concertó un encuentro entre Franco y nosotros tres. El día de la audiencia no apareció y a nosotros nos tuvieron más de una hora esperando. Cuando por fin entramos, Franco estaba con una cara hasta el suelo, enfadadísimo. La entrevista duró dos minutos: nos saludó, nos dijo que le había gustado mucho la película y nos despachó.

***Cristo* obtuvo la categoría de Interés Nacional y recibió, entre otros premios, el del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). ¿Qué supuso para vosotros todo aquel reconocimiento, mas allá de poder cubrir los gastos de producción de la película?**

Ganar la categoría de Interés Nacional era algo muy importante porque suponía conseguir dos permisos de importación de películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, que era lo que le interesaba a las distribuidoras. Eso hacía que, si creían que una película tenía posibilidades de ganar una buena calificación, ayudaran a la producción con un adelanto, en previsión de conseguir después ingresos procedentes de los permisos de importación.

¿Os planteasteis en algún momento hacer más documentales? Rafael Torrecilla menciona, en una entrevista publicada en "Primer Plano" después de estrenarse *La gata*, vuestra intención de realizar en Estados Unidos un documental en CinemaScope y color que recogiera la huella de España en América, desde Nueva York hasta Río... pero eso es algo que no se concretó.

No recuerdo ese proyecto. ¿Sabes en qué se diferenciaba aquella época? Eran malos tiempos para los documentales. A mí me gustan mucho, me parece un género interesante y soy la primera en defenderlos, no tendría ningún inconveniente en hacer uno ahora mismo. Pero aquello no lo recuerdo. De lo que sí me acuerdo es de que un día, poco después de estrenarse *Cristo,* Rafa me llamó: "Hay una gente que quiere hablar conmigo. Viven por ahí, más abajo del paseo Reina Victoria. Pero no te han nombrado a ti". Yo dije: "Bueno, pues ve, a mí que más me da". Y al volver me dijo: "Yo iba ya pensando en ello... claramente es una organización religiosa. Me proponían, pues... empezar a dirigir películas". Pero a él, sin mí. Rafa tenía un primo, Baeza Torrecilla, que era provincial de los jesuitas de la Compañía de Jesús. Seguramente él había hablado con gente de su orden y por eso llamaron a Rafa. Claro, como yo era una mujer, y además casada, pues estaba fuera del juego de ellos. Cosa que es interesante. Pero vamos, era un tema que a mí... pues hay cosas que me interesan más. Con todos los respetos.

FICHA TÉCNICA

CRISTO

AÑO: **1954**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **MARGARITA ALEXANDRE Y RAFAEL MARÍA TORRECILLA**
GUION: **MARGARITA ALEXANDRE Y RAFAEL MARÍA TORRECILLA**
PRODUCCIÓN: **ALTAMIRA**
DURACIÓN: **75 MINUTOS**

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

NIPO: 826-23-007-5

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA